LA REPRÉSENTATION DE LA MORT DANS LA TRAGÉDIE GRECQUE

PAR

ZOE PETRE

1. *Ne pueros coram populo Medea trucidet* (Hor., *AP*,185)

L'examen le plus rapide du *corpus* des tragédies attiques conservées ne saurait mettre en doute le fait — élevé par Horace, à la suite de quelque prédécesseur, Néoptolème ou autre, au rang de principe — que, sauf quelques exceptions, on ne faisait pas assister les spectateurs athéniens du Ve siècle à l'instant précis de la mort d'un personnage tragique. Ajax, il est vrai, se jetait sur son épée devant le public, comme aussi Évadné se jetait du haut du rocher[1]; mais Agamemnon ou Égisthe mourraient en coulisse, Héraclès en délire tuait ses enfants à l'intérieur du palais, Jocaste, Déjanire ou Phèdre se suicidaient loin du public; bref, la mort des protagonistes ou celle des personnages secondaires, celle des héros périssant par le fer vengeur ou celle des femmes mettant fin à leurs jours, celle des criminels odieux ou celle des enfants innocents fait normalement l'objet d'un récit : *narret facundia praesens.*

Pourquoi ce choix? Pourquoi Eschyle, qui n'avait pas pourtant l'habitude de ménager la sensibilité d'un public qu'il effrayait, au contraire, sans hésitation aucune, en lui faisant voir le fantôme du Roi de Perse et la meute sanglante des Érinyes [2], aurait eu de ces soudaines pudeurs et aurait banni [3] le spectacle même de la mort dans les coulisses du spectacle tragique? Pourquoi sur une scène où les cadavres à vrai dire abondent, cette absence de l'instant, du geste qui tue?

Rien à faire, je le crains, avec la *dignitas* d'Horace. Un théâtre qui invente l'*ekkyklema* [4] pour faire voir des dépouilles sanglantes ne saurait être jugé en fonction des critères d'un public raffiné d'intellectuels de tradition alexandrine (ce que le poète latin savait lui-même, au demeurant),

---

[1] V. les observations rapides de R. G. Tebstall, *Violence on the Greek Stage*, Euphrosyne 1, 1957, p. 213—216.

[2] *Vit. Aesch.*

[3] Philostr., *Vit. Ap.*, 6, 11, 9 (Eschyle) τὸ ὑπὸ σκηνῆς ἀποθνήσκειν ἐπενόησεν ὡς μὴ ἐν φανερῷ σφάττοι.

[4] La date de l'invention de l'*ekkyklema*, comme aussi son fonctionnement précis ont fait l'objet de beaucoup de discussions : v. déjà Wilamowitz, *Aischylos. Interpretationen*, Berlin, 1914, p. 175 et, en dernier lieu, leur résumé chez A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*³, Göttingen, 1972, p. 117 et H. C. Baldry, *Le théâtre tragique des Grecs* (trad. fr.), Paris, 1975, p. 68—73 (excellent aperçu du problème de l'illusion scénique). Si le vase du « peintre de Léningrade » (A. J. Beazley, *The Leningrad Painter*, Hesperia 24, 1955, p. 305, pl. 45) se rattache à la représentation des *Perses* d'Eschyle (cf. T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, Londres, 1962, p. 3 et catalogue A V 13) l'invention de l'*ekkyklema* serait contemporaine de l'essor du théâtre d'Eschyle, ce qui semble par ailleurs très probable. V. aussi A. M. Dale, *Seen und Unseen on the Greek Stage*, WS, 69 *(Festschrift ... Lesky)*, 1956, p. 96—106.

StCl XXIII, București, p. 21—35

peu adéquats pour rendre compte de cette explosion de violence meurtrière, dans l'acte comme dans le verbe, qu'était la tragédie attique.

Aussi peu adéquats, d'autre part, que celui de la vraisemblance au nom de laquelle « Cadmos ne saurait se changer en serpent » — là où les Océanides pouvaient bien s'envoler à leur gré. Sans doute l'illusion théâtrale de la mort soudaine n'est-elle pas facile à créer; mais il m'est difficile de croire que ce qu'était dans les cordes non seulement de Shakespeare, mais de maint prédécesseur mineur, aurait dépassé les moyens de ces extraordinaires hommes de théâtre qu'étaient les Trois Grands. Eschyle avait inventé de toutes pièces le spectacle en pariant de mille manières sur la réaction de son public, sur la capacité du théâtre de susciter, au-delà de ce qu'on voyait, un foisonnement d'images faites de bribes qu'on montrait et d'innombrables éléments suggérés : pourquoi cette ellipse du corps qui tombe, du glaive qui perce, de la massue qui s'abat ?

Ne s'agit-il pas plutôt d'un rapport autre entre l'acte et la parole que celui qui gouverne le théâtre, disons, « moderne »? Question rhétorique sans doute, mais la violence tragique est médiatisée, non exsangue. L'équilibre, qui se refait à chaque instant et reste toujours à refaire, entre l'acte et le *pathos*, entre l'ὄψις et le récit, n'exclut nullement, et Aristote le savait bien [5], la vue du sang et des souffrances, des plaies et des cadavres; pourquoi en exclut-il si souvent le geste qui donne la mort ? Court-circuité ἐν φανερῷ, ce geste même se reporte sur le discours qu'il investit du poids énorme de la violence, mais dire que l'art tragique est une forme privilégiée de médiation ne résout pas tous les problèmes.

2. *Aut agitur res in scaenis aut acta refertur* (Hor., *AP*, 179).

Laissons de côté pour l'instant aussi bien Ajax qu'Œdipe à Colone — aussi bien les instances de mort donnée en spectacle que celles où la mort est une disparition mystérieuse. À examiner les scènes où la violence tragique atteint son paroxysme — mort d'Agamemnon ou des enfants d'Héraclès, duel des Labdacides ou triomphe délirant d'Agavé — on se rend compte du fait que l'instant même de la catastrophe est l'épicentre d'une structure faisant alterner l'action et le récit, les tirades et les chants choraux, ce qui est visible, ce qui se laisse déviner, ce qu'on explique, et où l'absence que creuse le geste de mort rejaillit en d'innombrables substituts qui accumulent des tensions intolérables presque, focalisant autour de l'ellipse de la mort toutes les composantes du spectacle tragique.

Le *pattern* de ces séquences comporte trois volets : appréhension de la mort du héros, à la fois spectacle, par l'agitation du chœur, et discours

---

[5] Arist., *Po.* 11, 1452 b 10—13 ; cf. aussi 14, 1453 b 1 sqq avec les comm. de A. Rostagni et *Rh.* 2, 8, 1386 a 29,—4 b. Dans, l'article qu'il a consacré à ces problèmes, R. Sri Pathmanatan (*Death in Greek Tragedy*, G & R, 2nd ser., 12, 1965, 1, p. 2—14) part, justement, de ces textes d'Aristote pour démontrer que la mort pouvait bien être représentée, et qu'elle l'était, en fait, dans quelques-uns des drames aujourd'hui perdus et que, par ailleurs, l'absence du spectacle de la mort dans les drames conservés n'a pas une raison unique, mais se justifie chaque fois par d'autres considérants tenant à la logique propre à l'intrigue de la pièce. Le point de vue des pages qui suivent inverse très exactement ces termes, en supposant que, chaque fois que la mort est donnée à voir, il s'agit d'un cas particulier qui peut se justifier par des raisons internes, appartenant au drame en question, mais que le code de la tragédie comporte, en principe, une représentation médiée de la mort dont il s'agit de cerner le sens.

ou chant ; l'instant même de la mort, qu'on ne voit normalement pas, mais qu'on dévine à l'alternance des cris d'agonie venant des coulisses et des commentaires horrifiés du chœur ; spectacle de la mort accomplie, visible par l'exposition des cadavres sanglants portés sur l'*ekkyklema* et commenté par un récit et par des lamentations du chœur, qui font clairement résonner les mots désignant l'horreur qu'on étale. Il s'agit sans aucun doute d'un schéma plutôt théorique et qui ne se retrouve pas point par point dans toutes les tragédies, mais qu'on peut postuler au moins, en tant que degré maximum d'une telle structure, pour en vérifier à la fois la récurrence et les écarts.

Soit, par exemple, le *Héraclès* d'Euripide, une tragédie des plus compliquées du point de vue de la construction, et notamment de l'alternance entre l'*actio* et la *narratio*, pour reprendre les termes de l'*Épître aux Pisons*. Il ne s'agit pas d'en analyser toute la structure : qu'il nous suffise, ici, de rappeler la savante symétrie de l'apparence et de la réalité de la mort : mort d'Héraclès, annoncée par Lykos [6], déplorée par le chœur et par les siens [7], souhaitée par le héros lui-même [8], mais aussi celle de ses fils, que les ornements funèbres évoqués d'abord [9], visibles ensuite [10], semblent en un premier temps confirmer, que le retour du roi annule un instant [11] pour ne leur conférer ensuite qu'une trop horrible réalité ; ou bien Lyssa, le délire qui prend corps avant d'envahir l'âme du héros, décrite et visible à la fois [12], disant d'abord elle-même sa force destructive [13] pour la rendre ensuite manifeste en faisant s'écrouler le palais [14], et dont les effets ravageants sont racontés, visualisés et enfin compris par le héros lui-même. La scène culminante du drame semble multiplier les composantes du schéma que j'avais proposé tout à l'heure : le meurtre est d'abord prédit par Lyssa[15], ensuite préssenti par le chœur [16] et confirmé par les cris d'Amphitryon qui marquent le moment précis de la mort des enfants [17] ; le messager le raconte en détail [18] avant qu'il ne devienne pleinement visible par la présentation de l'*ekkyklema* portant le corps térassé du héros endormi et les cadavres des fils qu'il a lui-même tués [19] ; Amphitryon et le chœur déplorent le crime dans toute sont horreur sanglante [20] et le public en revoit les terribles effets

---

[6] E., *HF*, 140–150.

[7] 348–358.

[8] 1301–1310.

[9] 329–330 ; 333–335 (Mégare demande la faveur de parer ses enfants pour la mort et Lykos la lui accorde).

[10] 443–445 : le chœur voit τούσδε φθιμένων/ ἔνδυτ'ἔχοντας ; cf. 525–526, Héraclès voit ses fils, στολμοῖσι νεκρῶν κρᾶτας ἐξεστεμμένα.

[11] 562–563.

[12] 815–821.

[13] 859–874.

[14] 905–909 : le chœur annonce le désastre, mais on peut se demander s'il était réalisé dans le spectacle aussi par une altération du panneau peint figurant la façade du palais.

[15] 859–866.

[16] 875–889.

[17] 889, 890, 900 – répondant au cri d'agonie de Lykos, 749–756 : βοᾷ/ φόνου φροίμιον στενάζων ἄναξ (753) chantait alors le chœur.

[18] 922–1002.

[19] 1030–1033.

[20] 1030–1088.

une deuxième fois par le regard d'Héraclès qui regagne peu à peu la conscience du réel [21], une troisième, enfin, par celui de Thésée [22]. Repris sans cesse du registre imédiat de ce qu'on donne à voir dans celui du discours médiateur, du visible à l'imaginé et au décrit, le crime du héros en délire semble se répéter à l'infini, et l'horreur, le sang et la mort envahissent la scène avec une violence sans répit. Ce morceau de bravoure euripidéen n'est, d'autre part, que la reprise multiple du meurtre « nucléaire » de Lykos. Celui-ci débutait, comme il se doit, par l'annonce de la mort [23], suivie par le cri d'agonie laissant deviner l'accomplissement de la vengeance[24] ; Amphitryon était entré à l'intérieur du palais pour en savourer le spectacle [25], mais là, le fil se rompt et le cadavre de l'ennemi ne ressortira pas, comme on s'attendait, pour être décrit et bafoué à la fois : l'action même du drame se dédouble [26], pareillement à la double nature du protagoniste, fils de Zeus et victime de l'usurpation [27], pareillement aussi à l'*hymnethrènos* que le chœur lui dédie [28]. « Les eaux pures de Dircé seront teintées de sang » [29], mais non du sang ennemi, et à l'horreur du meurtre annoncé répond le carnage, visible et raconté à la fois, des enfants innocents. L'*ekkyklema* fait voir la violence du héros qui égorge les siens, et c'est là que les horribles blessures et le sang répandu apparaissent ἐν φανερῷ, non seulement visibles sur la scène, mais aussi racontés en détail, montrés avec une ostentation impitoyable [30]. Croyant ses enfants au seuil de la mort par la décision du tyran, Mégare esquissait une complainte funèbre qui mettait en jeu des thèmes qu'on retrouve à satiété dans la poésie funéraire des Anciens : contraste entre l'hymen attendu et le « mariage de mort », où les Kères sont les futures épousées, aberration du trépas prématuré qui rend vaines les peines d'une mère, souffrance intolérable des adultes face à une destinée fauchée dans l'herbe [31]. Mais la vraie mort des enfants, égorgés par leur père en délire, suscite des mots tout à fait différents, brutaux et sauvages, où rien de stéréotype — de sécurisant, donc — ne subsiste. Le texte dit et la mise en scène fait voir les cadavres sanglants des enfants forçant la pitié, à côté de leur père terrassé par le

---

[21] 1110—1145.

[22] 1163 sqq.

[23] 565—573.

[24] 749—756.

[25] 731—734.

[26] Monika Schwinge, *Die Funktion der zweiteilige Komposition im « Herakles » des Euripides*, Diss., Tübingen, 1972, souligne l'unité symétrique des deux volets du drame (cf. à l'origine Wilamovitz, *HF*), mais n'en recherche pas, au-delà de l'aspect formel, le sens.

[27] Sur la « révolution » à Thèbes et ses connotations athéniennes v. R. Goosens, *Euripide et Athènes*, Bruxelles, 1972, p. 345—375 : il faut observer précisément que, mortel ou présumé tel, victime de l'usurpation à Thèbes, c'est en tant que héros civilisateur qu'Héraclès sera annexé par Athènes.

[28] 348—358 ; cf. surtout 353—355, παῖδ' εἴτε Διός νιν εἴπω/ εἴτ' Ἀμφιτρύωνος ἶνιν/ ὑμνῆσαι...

[29] 572—573 (trad. L. Parmentier).

[30] cf. surtout 1031—1034 ; 1053—1054 ; 1173—1176.

[31] Cf. surtout la tirade de Mégare, 451—495 et e.g., Peek, GG, nº 80, 85 ; *AP* 7, 182—186 ; 188 (Hymen = Hades) 187 ; 261 ; 361 (parents qui ensevelissent leurs enfants) ; 466—468 (mère en deuil et contraste naissance/mort), etc. V. aussi R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana, 1962, p. 180—194.

délire. L'exposition des corps souillés de sang concentre en une seule image l'horreur du meurtre déjà accompli et répond ainsi, dans le registre de l' ὄψις au déploiement du texte qui détaille, qui accumule les épisodes successifs du meurtre commenté image par image. Parmi les phrases qui disent la mort, le vocabulaire sacrificiel et le scénario du meurtre imaginé comme un anti-sacrifice [32] constituent le code dominant qui fait passer du sous-texte au texte une charge formidable de violence à la fois médiatisée et immédiatement perceptible. L'*actio* et la *narratio* confluent pour susciter l'image globale de la mort représentée.

Certes Euripide est-il le moins « classique » des trois classiques du genre, et on peut bien penser que le fait d'avoir exploré presqu'en entier le registre du *pathos* — de la sauvage et démonique fureur d'une Médée égorgeant non sans tendresse ses fils [33] à la joie sensuelle d'Agavé caressant les boucles tendres de Penthée dépecé, de la violence déchaînée d'une Hécube à la violence phantasmatique et au jeu mortel de l'*Hélène* [34] — peut tenir à la personnalité d'Euripide et à sa recherche incessante d'innovation plutôt qu'aux traits communs au drame attique. À cette objection, on peut répondre d'un point de vue théorique, c'est-à-dire en rappelant qu'il n'y a pas de genre tragique constitué en dehors des tragédies, y compris de celles d'Euripide, qui d'ailleurs arrive à en dilater la norme implicite, mais non pas à la faire éclater ; on peut répondre aussi, et c'est ce que je tenterai brièvement de faire, en vérifiant si une mise en scène similaire de la mort violente se retrouve chez ses prédécesseurs et si, dans cette éventualité, on peut l'interpréter de la même manière.

Il ne s'agit sans doute pas d'entreprendre ici en son entier l'analyse de ce qu'on pourrait constituer comme un *corpus* de la « mort tragique » : mort réciproque d'Étéocle et de Polynice dans les *Sept*, meurtre d'Agamemnon, de Clytemnestre, d'Égisthe, non pas seulement dans l'*Orestie*, mais aussi dans l'*Électre* de Sophocle et dans celle d'Euripide ; mort « cachée » d'Antigone et mort exposée d'Hæmon [35] ; dissolution du corps dans les morts mystérieuses — celle d'Œdipe [36], mais aussi, et d'une autre manière, celle d'Héraclès — semblable et différente, celle-ci, à la consomption hideuse que décrit longuement le messager de Médée narrant la mort d'Iolkè aux blanches chairs dévorées par le poison, morts réelles ou légendaires, imaginées ou souhaitées, menaçantes ou bénéfiques : constituer un tel *corpus*, en analyser les structures et la typologie, les

---

[32] V. les analyses décisives de Froma I. Zeitlin, *The Motif of the Corrupted Sacrifice in Aeschylus'« Oresteia »*, TAPA 96, 1965, p. 463—508, et P. Vidal-Naquet, *Chasse et sacrifice dans l'Orestie*, in J.- P. Vernant — P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris 1973, p. 133—158 ; cf. P. Vidal-Naquet, *Eschyle, le passé et le présent*, dans Eschyle, *Tragédies* (Folio), Paris, 1982, p. 27.

[33] V. notamment A. Rivier, *L'élément démonique chez Euripide jusqu'en 428*, in *Euripide. Entretiens ... Hardt*, VI, 1958, p. 43—72, et Anne Burnett, *Medea and the Tragedy of Revenge*, CPh 58, 1973, 1—24.

[34] Cf. Ch. Segal, *Les deux mondes de l'« Hélène »*, REG 85, 1972, p. 293—311 ; Nicole Loraux, *Le fantôme de la sexualité*, Nouv. Rev. Psychan., 1984, 1, p. 11—31.

[35] La belle mort à laquelle aspire Antigone (S., *Ant.*, 97) aboutit à une catabase sans espoir de retour, et l'absence de toute exposition, heroïque ou tragique, de son corps s'accorde parfaitement à son statut de Perséphone tragique (pour lequel v. l'analyse de Ch. Segal, *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge, Mass. — Londres, 1981, p. 179—188).

[36] U. Albini, *L'ultimo atto dell'Edipo a Colonno*, PP 29, 1974, p. 225—231.

moyens d'expression et les récurrences, ses rapports avec l'ensemble du domaine tragique d'une part, avec l'ensemble de l'imaginaire de la mort d'une autre — tout ceci dépasse, et de loin, le but de cette étude en quelque sorte liminaire [37].

Dans ce cadre délibérément limité, reprenons pour un instant le problème du rapport entre ce qu'on donne à voir et ce qu'on fait entendre dans les séquences concernant la mort des héros tragiques. Dans les trois drames d'Eschyle mettant en scène la mort des héros, la distribution du *seen and unseen*, pour reprendre les termes d'A.M. Dale, diffère d'une manière significative d'une tragédie à l'autre. Dans les *Sept contre Thèbes*, ce qui frappe du premier abord est le fait que la mort réciproque des deux frères est, au moins dans un premier temps, entièrement du côté de la narration : du *stasimon* remémorant la funeste tradition labdacide, le texte passe directement à l'annonce du messager, qui proclame la mort des deux frères sans vraiment la décrire [38]. Il se peut bien qu'Eschyle n'ait inventé que plus tard — lors de l'*Orestie*, peut-être? — le procédé dramatique tellement efficace qui laisse déviner la mort avant de l'exposer pleinement. Si on accorde pourtant quelque crédit à la tradition selon laquelle Eschyle aurait évité de faire voir l'instant même où l'on tue [39], cette absence pourrait acquérir une signification plus précise, et ceci d'autant plus que la lamentation finale reprend le thème de la mort réciproque en détaillant toute l'horreur matérielle du sang fraternel [40] : les deux images, les deux noms qu'étaient Étéocle et Polynice avant l'issue du conflit sont confondus dans une corporalité sanglante, dans une mort qui n'a plus rien d'abstrait et de théorique, et leurs cadavres souillés que le chœur désigne font voir pleinement le « trophée d'Atè ». Distribuées ainsi entre le messager qui annonce au nom de la cité le fait même de la mort « politique » des deux frères (abstraction que le final, authentique ou non, de la tragédie reprend pour le compte d'Étéocle) et les femmes qui montrent, qui disent, qui chantent les chairs mutilées et sanglantes du *genos* à jamais éteint, les deux images de la mort répondent au jeu des doubles déterminations tragiques qui font la substance même de la trilogie thébaine [41]. À l'intérieur de la polarité *cité/famille*, *masculin/féminin* — et de leurs interférences—le *thrènos* occupe une position tout à fait caractéristique. Toute lamentation funèbre est par principe réservée aux femmes [42], comme tout éloge funèbre est réservé aux hommes; le schéma des funérailles telles qu'on les pratiquait ou on les décrivait en Grèce, au moins depuis l'épopée, met en jeu une dis-

---

[37] Nicole Loraux a tenté, à ma connaissance, une première approche du thème, à la suite de la « mort politique » qui a fait l'objet de son *Invention d'Athènes* (Paris, 1981), dans un cours consacré à *la mort des femmes*. Les quelques pages de P. Somville, *Le sentiment tragique de la mort*, BAGB 1974, p. 93—95, n'apportent rien d'inédit.

[38] A., *Th.*, 720—791 et 792—821.

[39] V. *supra*, n. 3.

[40] Cf. *Th.*, 887, 895, 911, 938—940 et Lupaş-Petre, *Comm.*, *ad l.*

[41] Cf. surtout P. Vidal-Naquet, *Les boucliers des héros*, Annali del Seminario di Studi del Mondo Classico , 1, 1979, p. 95—118 et Froma I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield, Semiotics and Aeschylus' « Seven against Thebes »*, Rome, 1982.

[42] E. Reiner, *Die Rituelle Totenklage der Griechen* (Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft XXX), Stuttgart—Berlin, 1938.

tinction entre l'homme et la femme qui se laisse lire aisément à partir des catégories du politique [43]. Ce schéma distribue, par ailleurs, les actes positifs et l'évocation de l'excellence du côté de l'éloge, la souffrance et les lamentations du côté des femmes et du *thrènos*. Dans les deux registres, cependant, la mort est une projection plutôt qu'une réalité palpable, qu'il s'agisse de la gloire du défunt ou de son apparence, que toute *prothésis* tend à embellir en masquant de son mieux l'horreur et la souillure. Or, dans le texte des *Sept*, ces distinctions sont annulées et à cette antithèse de *prothésis* qu'est l'exposition des cadavres sanglants, que personne n'a lavés et que nulle parure n'embellit, répond le chant du chœur ; celui-ci mêle les incantations et les gestes violents du thrène au simulacre d'éloge funèbre, doublement dérisoire, parce qu'il renverse les formules normales de l'éloge en leur adjoignant des allusions à l'inceste, et parce qu'il est intonné par des femmes [44]. Le *thrènos* des *Sept* devient ainsi significatif par la distance même qu'il institue par rapport à l'abstraction de la mort glorieuse du citoyen [45], aussi bien que par la perversion de la *prothésis* et le renversement opéré à partir des images de la « belle mort » héroïque [46]. Excessive par rapport aux usages funéraires privés, censurés par les lois somptuaires de la *polis*, la lamentation des *Sept* implique une catégorie qu'on peut bien appeler, je crois, celle de la m o r t t r a g i q u e, à l'interférence des autres configurations du trépas dans la cité et jouant, justement, sur leur dissolution dans l'univers de la tragédie.

Dans l'*Agamemnon*, la mort du roi et celle de Cassandre, longuement préparée par le *crescendo* de plus en plus inquiétant des énigmes de la captive, acquiert une réalité soudaine et terrifiante quand résonne le cri d'Agamemnon frappé à mort [47], qui fait surgir le meurtre instantané, la brutalité immédiate, concrète, de la blessure déchirant la chair du roi : Ὤμοι, πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω s'écrie l'Atride [48]. Ce contraste violent qui oppose ce râle aux paroles futiles d'un chœur hésitant entre l'action et la délibération prudente [49]

---

[43] Nicole Loraux, *Mourir devant Troie, tomber pour Athènes. De la gloire du héros à l'idée de la cité*, Information sur les sciences sociales (SAGE, Londres et Beverly Hills), 17, 1978. 6, p. 801—817 ; ead., *Le lit, la guerre*, L'Homme, 21, 1981, p. 37—67 ; à propos du rapport global entre l'imaginaire de la mort et les structures de la cité, v. aussi Zoe Petre, *Mentalités, idéologie et histoire sociale: le domaine grec*, RESEE 18, 1980, 4, p. 617—630 (sur la confusion *masculin/féminin* dans les funérailles des rois de Sparte, p. 623).

[44] A., *Th.*, 922—931 et *Pers.*, 236 ; Hdt., 7, 5, 2.

[45] Nicole Loraux, *Invention ...*, p. 44—50.

[46] Plusieurs articles de J. -P. Vernant autour de la mort héroïque sont essentiels : v. *Panta kala, d'Homère à Simonide*, ASNP, ser. 3, 9, 1979, p. 1365—1374 ; *La belle mort et le cadavre outragé*, Journ. Psy., 1980, p. 209—241 ; *Der griechische Tod. Tod mit zwei Gesichtern*, Hephaistos, 3, 1981, p. 16—22 ; *Death with two Faces*, in *Mortality and Immortality. The Anthropology and Archaeology of Death*, Londres, 1981, p. 285—291. — Pour le rapport mort héroique/mort civique, v. Nicole Loraux, Ἥβη *et* ἀνδρεία, Anc. Soc., 6, 1975, p. 1—31 ; ead., *La belle mort spartiate*, Ktèma, 2, 1977, p. 105—120.

[47] A., *Th.*, 89—103 ; 151—165 ; Eschyle avait déjà joué sur l'effroi que produit un bruit dont on ne voit pas la cause effective, mais dont la menace se laisse aisément deviner ; on peut supposer que le public entendait aussi les bruits que décrit le chœur, tandis que le cri d'Agamemnon s'entendait, évidemment. cf. J. Denniston, *Euripides. Electra. Edited with an Introduction and Commentary*, Oxford, 1939 (1979) ad 747, et Lupaş-Petre, *Comm.*, p. 41—42.

[48] *Ag.*, 1343.

[49] Cf. 1353 et tout le passage 1348—1371.

prépare l'entrée en scène[50] de Clytemnestre triomphante, debout, près des deux cadavres dont elle révendique pleinement la terrible gloire. Seul témoin de son acte, elle le raconte elle-même dans toute son horreur : « Et je frappe — deux fois — et sans un geste, en deux gémissements, il laisse aller ses membres ; et, quand il est à bas, je lui donne encore un troisième coup, offrande votive au Zeus Sauveur des morts qui règne sous la terre[51]. Gisant, il crache alors son âme, et le sang qu'il rejette avec violence sous le fer qui l'a percé m'inonde de ses noires gouttes, aussi douces pour mon cœur que la bonne rosée de Zeus pour le germe au sein du bouton»[52].

Si, dans les *Choéphores*, le meurtre d'Égisthe s'accomplit dans un éclair — un ὀτοτοτοῖ du tyran et, comme le dira tout de suite le serviteur, Αἴγισθος οὐκέτ'ἔστιν, « Égisthe n'est plus »[53] ; si, après la stichomythie qui l'affronte à Oreste, Clytemnestre meurt sans qu'on entende sa plainte, c'est que, au-delà des cadavres exposés, le texte — geste et parole à la fois — focalise la tension dramatique non pas autour du meurtre présent, mais vers ses origines, dont témoigne le voile ensanglanté qui, jadis, avait enserré Agamemnon dans un piège mortel. La corporalité de Clytemnestre, si envahissante avant sa mort —anticipée d'une manière brutalement carnale « sa gorge sur le tranchant du rasoir, elle va, à son tour, justement frappée, s'abattre sur le sol »[54] — cette corporalité qui charge les allusions à l'adultère d'une précision saisissante, et que la reine elle-même essaie d'instrumentaliser, exposant d'un geste emphatique sa nudité maternelle[55], semble s'évanouir, ou plutôt s'être transférée — d'abord sur le filet du meurtre, qu'Oreste montre ostensiblement, sur les Érinyes ensuite qui, bien que visibles pour Oreste seul, acquièrent une réalité horrible à travers les mots qu'il emploie pour les décrire[56].

De part et d'autre du matricide dont aucun mot, aucun geste ne peut dire l'horreur, les objets qu'on voit et les démons qu'on devine délimitent le champ d'action réciproque du visible et de l'invisible, du silence et du cri, de l'acte et du discours. Les ellipses du texte tragique sont tout aussi parlantes que les mots qui l'animent, et l'absence du geste même qui tue devient l'empreinte en creux de la violence et de la mort.

3. *Segnius inritant animos demissa per aurem* (Hor., *AP*, 180)

Si les analyses que je viens d'exposer ont quelque substance, ce n'est pas à la tragédie que l'on peut appliquer cette norme plutôt élémentaire. Car la médiation tragique, à l'interférence du geste et de la parole, institue un langage multiple qui dit l'horreur de la mort à la fois par le

---

[50] V. *supra*, n. 4, sur la date possible des premières utilisations de l'*ekkyklema* ; ma conviction est, je l'avoue, que, même si cette machine n'avait pas existé avant 458, Eschyle l'aurait inventée pour la représentation de l'*Orestie*, qui est difficilement imaginable sans le spectacle bien visible des deux meurtres doubles qui en scandent la progression.

[51] Exemple parfait du sacrifice corrompu, cf. *supra*, n. 32.

[52] *Ag.*, 1384—1392 (trad. Mazon).

[53] *Cho.*, 869 et 877.

[54] 883—884.

[55] 896—898.

[56] 1048—1050 et 1057—1058.

récit, par l'action et par le spectacle. La charge exceptionnelle qu'acquiert le discours de la tragédie du fait de ces confluences ne saurait être traduite dans les termes de la rhétorique alexandrine, mais plutôt dans ceux de l'esthétique romantique à ses débuts, quand Hölderlin écrivait « *Das griechischtragische Wort is tödlich-faktisch*, weil der Leib, den es ergreifet, wirklich tötet »[57].

Mais ne s'agit-il vraiment que d'esthétique? Cette parole qui tue en saisissant le corps, *das wirkliche Mord aus Worten* dont parlait Hölderlin, répond sans doute à d'autres représentations de la violence à l'âge classique, et le fronton Ouest d'Olympie, par exemple, peut bien être lu, à l'interférence du corps et de son image, de la mort et de ses expressions stylisées, dans le champ d'une médiation proche à celle que la tragédie institue. Double médiation, à vrai dire, puisqu'aussi bien l'ordonnance du fronton sculpté est seconde, pour ainsi dire, à la représentation statuaire du combat, tout comme le *thrènos* tragique est par rapport au *thrènos* funéraire ce que celui-ci est, à son tour, par rapport au γόος, à la complainte funèbre rituelle[58].

Il n'est pas moins vrai, pourtant, que, d'étaler ainsi les blessures, le sang versé et la souillure horrible de la mort violente, la mort tragique peut bien se situer à la même distance par rapport au réel que celle dont témoigne la grande sculpture, sans dire la même chose. Ce qui tient à la violence de la mort n'est représenté que dans la tragédie, ou par ce qui lui est apparenté.

Si, en effet, le message implicite des cérémonies funéraires privées à Athènes — châtié, comme il l'est, par les lois de la cité — tend à réduire la mort à une séparation, douloureuse, certes, mais qui impose une modération stylisant, en fin de compte, toute souffrance (il y a bien une rupture entre les images brillantes des *Kouroi* florissants ou des séduisantes syrènes des monuments funéraires de l'aristocratie à l'âge archaïque[59] et le calme serein ou mélancolique des stèles funéraires classiques[60], mais cette rupture ne joue nullement dans le sens d'une appréhension plus profonde de la violence ; le contraire serait plutôt vrai) ; si, par ailleurs, l'image de la mort du citoyen, telle que l'oraison funèbre la cultive[61], tend vers l'abstraction et glisse sans s'émouvoir sur l'instant

---

[57] Fr. Hölderlin, *Anmerkungen zur Antigone*, in *Sämtliche Werke und Briefe*, Berlin-Weimar, 1970, IV, p. 453—454 ; cf. P. Friedländer, *Die griechische Tragödie und das Tragische. Studien zur antiken Literatur und Kunst*, Berlin, 1969, p. 118 sq. — Je dois à l'amitié de Petru Creţia d'avoir pris connaissance de l'essai de Friedländer ; j'ai pu ainsi remonter aux catégories que Hölderlin met en jeu.

[58] Une des questions de Plutarque *(Q. Conv.*, 5, 1, 2, que Manuela Tecuşan a eu l'amabilité de me signaler) institue, par contre, l'opposition entre le spectacle en tant que réalité et l'art figuré en tant que *mimésis*, pour en conclure que le spectacle de la mort est hideux, tandis qu' « un Philoctète dessiné ou une Jocaste sculptée . . . nous plaisent et nous émerveillent ».

[59] Gisela M. A. Richter, *The Archaic Gravestones of Attica*, Londres, 1961, p. 52—55 et *pass*.

[60] K. Friis Johansen, *The Attic Grave-Reliefs of the Classical Period, an Essay in Interpretation*, Londres, 1951 ; cf. aussi Richter, *loc. cit.*

[61] Nicole Loraux, *L'invention d'Athènes, cit.* ; *Mourir devant Troie, cit.*

de la mort qui devient l'épreuve suprême de l'excellence, comment leur comparer la mort tragique? Il n'y a, à vrai dire, que l'épopée qui puisse offrir un ensemble comparable : mais là, l'idéologie de la « belle mort » héroïque fait couple, dans le discours, avec la vulnérabilité déchirante du héros [62], tout comme, dans le rituel, la *prothésis* acquiert une fonction purificatrice et compensatoire par rapport à la réalité de la mort ; d'autre part, dans le texte même, le héros mourant est dédoublé et comme absous par l'image de l'arbre qui tombe, de la fleur qu'on arrache [63]. Tandis que la mort tragique fait éclater cet imaginaire neutralisant et donne à voir un visage terrible de la mort en tant que composante d'un univers « out of joint ». La médiation tragique est ainsi de sens contraire par rapport à celle opérée par les représentations funéraires — épigrammes, stèles, discours ; la cohérence du monde tragique en tant que modèle du chaos menaçant aux portes de la cité n'est jamais aussi évidente. Dans les *Suppliantes* d'Euripide, Thésée fait cesser, comme l'observait justement Nicole Loraux [64], le *thrènos* du chœur, instituant à sa place l'éloge funèbre : geste ordonnateur, intégrant au monde de cette cité idéale qu'est l'Athènes du mythe une mort purifiée et qui, du fait d'acquérir un sens pour la *polis*, devient bénéfique et tolérable même pour le *genos*.

La singularité de l'image tragique de la mort dans l'ensemble des représentations athéniennes de l'âge classique ressort d'autant mieux si on la compare à l'imagerie des vases attiques qui est censée « illustrer » des scènes de tragédie [65]. Or, il est frappant de voir que, justement, ces vases n'illustrent ni le texte, ni le spectacle tragique, mais, au-delà précisément du registre théâtral, ils font voir ce que la tragédie suggère. Si le groupe, très bien représenté, d'images traitant le théâtre comme *artifice* — acteurs en train de se costumer ou regardant leur masque [66] — démonte l'illusion en faisant voir l'autre face du théâtre et le spectacle en tant que représentation, s'il met ainsi en jeu les catégories du double,

---

[62] Outre les études de J.-P. Vernant citées *supra*, n. 46, v. Ch. P. Segal, *The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad*, Leyde 1971 ; Nicole Loraux, *Blessures de virilité*, Le genre humain, 10, 1984, p. 39—56. Malheureusement je n'ai pu consulter le livre d'Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley — Los Angeles — Londres, 1979.

[63] Cf. P. Creţia, *Comparaţiile Iliadei* (Les comparaisons de l'Iliade), *Epos şi logos*, Bucarest, 1981, p. 7—16.

[64] *Invention* . . ., p. 47—48 commentant E., *Supp.*, 838—917 ; cf. aussi C. Collard, *The Funeral Oration in Euripides' « Supplices »*, BICS 19, 1972, p. 39—53. Cf. aussi, dans les *Phéniciennes*, 1583—1584, l'intervention de Créon s'instituant en tant qu'autorité politique et qui fait cesser toute lamentation au nom même de cette autorité.

[65] V. déjà S. Reinach, *Répertoire des vases peints*, Paris, 1903 ; L. Séchan, *Etude sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926 : un examen assez détaillé chez Margarete Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton, 1961 ; le catalogue de T. B. L. Webster, *Monuments, cit. supra*, n. 4, a pour objet surtout la documentation sur le spectacle ; cf. aussi, id., *Greek Theatre Production* [2], Londres, 1970 ; pour les sujets héroïques, F. Brommer, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* [3], Munich, 1977.

[66] L'ensemble de l'iconographie chez Emily Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, AJA 70, 1966, 1, p. 1—22 et pl. 1—8 ; cf. M. I. Davies, *The Oresteia before Aeschylus*, BCH 93, 1969, 1, p. 214—260.

du travesti et du masque [67], la série opposée de vases à sujet dramatique assume entièrement l'illusion théâtrale : on ne voit jamais des acteurs en train de jouer leurs rôles, mais Io transformée en vache [68], Tecmesse recouvrant le cadavre d'Ajax [69], Jason à demi englouti par le monstre [70]. Le costume des personnages suggère le théâtre, des éléments d'architecture suggèrent le décor, mais jamais de masque tragique pour renvoyer au mythe représenté : l'iconographie traverse le spectacle pour rejoindre le sens même de la tragédie.

C'est dans cette série qu'on retrouve des peintures de vases faisant voir exactement ce que le spectacle ne met presque jamais en scène : l'instant même où le héros tue ou est tué. Reprenant une tradition archaïque très bien représentée, aussi bien dans la céramique et les petits bronzes que dans la sculpture monumentale [71], les peintres attiques stylisent, dans une sorte de ballet graphique fait de subtiles ruptures de la symétrie, le geste d'Oreste perçant de son glaive le flanc d'Égisthe, celui de Clytemnestre tuant Agamemnon enserré dans le filet funeste [72].

Le rapport de cette imagerie avec le théâtre tragique est plus complexe qu'il ne le semble ; non pas tant parce que la calligraphie des peintres s'opposerait à la brutalité du texte tragique, puisqu'en fin de compte la distance des deux codes par rapport au plan du « réel » est parfaitement comparable, et l'élégance de l'image n'est qu'un moyen propre au pein-

---

[67] Cette iconographie apparaît dès le début du V[e] siècle (Webster — AV 6 et 7 = Pickard-Cambridge, *Dithyramb* [2], n[os] 90—91 — choreutes travestis en satyres) AV 8 — une pelikè du « Pan-painter » du Musée de Munich (470—460 av. n.è.) ayant pour sujet Persée avec le masque de la Gorgone peut se situer aux frontières des deux séries, mais AV 10—11, 14—15, 17—18 (470—450 av. n.è.), avec des chœurs costumés, des choreutes travestis en femmes ou en Ménade, etc., marquent bien cette imagerie « de coulisses ». Les fragments attiques enregistrés dans le catalogue de Webster aux n[os] 25—29 (deuxième moitié du V[e] siècle) me semblent d'autant plus significatifs qu'ils représentent des choreutes masqués dont le nom est écrit dans le champ : Eunikos, Charias, Euagon, Callias, etc. — ce qui révèle mieux que tout autre détail la double nature des personnages représentés. Cette même prise de conscience du spectacle en tant qu'artifice est perceptible dans quelques épigrammes funéraires, e.g. *AP* 7, 37, pour Sophocle (où on peut déceler des degrés multiples de la représentation : le satyre — ou plutôt sa statue — qui parle ; le poète qui est élogié ; le masque féminin évoquant les personnages des drames ; l'épigramme en tant que texte). Pour l'autre face, aux confins de la tragédie et du sacré, du jeu des masques et des travestis, il faudrait renvoyer à chaque épisode des *Bacchantes* : citons seulement les v. 848—861, où Dionysos interprète le travesti de Penthée à la fois comme folie douce qu'il a lui-même suscitée et comme parure funèbre et sacrificielle en même temps. Sur Dionysos et les masques dans les représentations de la céramique attique v. *La cité des images. Religion et société en Grèce ancienne*, Lausanne-Paris, 1983.

[68] Webster, *Monuments*, AV 12 — *pélikè* attique, 460—450 av. n.è.

[69] Cf. M. I. Davies, *Ajax and Tekmessa. A Cup by the Brygos-Painter in the Bareiss Collection*, AJA 77, 1973, p. 211.

[70] Coupe de Douris : M. Bieber, *Theatre*, p. 14, fig. 40.

[71] La discussion de M. I. Davies, *The Oresteia before Aeschylus*, BCH 93, 1969, 1, p. 214—260, reprend les représentations antérieures à 460—450 av. n.è. et ayant pour sujet la mort d'« Égisthe » (identification plutôt difficile pour les images créto-mycéniennes). L'étude d'Emily Vermeule, *The Boston Oresteia Krater*, AJA 70, 1966, 1, p. 1—22, pl. 1—8, concerne non seulement les monuments figurés dont les sujets se rapportent à la mort d'Égisthe, mais aussi l'ensemble iconographique du thème de l'instant de la mort.

[72] Emily Vermeule, *op. cit.* ; quelle que soit sa datation (peu après 458, d'après E. V., dont les arguments me semblent convaincants, plus haute de quelque vingt années d'après M. I. Davies, *Oresteia*, *cit.*, le cratère du Musée de Boston semble être la première image de la mort d'Agamemnon.

tre de conférer une valeur exemplaire au meurtre représenté [73], ce que la tragédie réalise d'une autre manière; mais plutôt parce que le choix qu'opèrent, d'un côté la tragédie et de l'autre l'iconographie attiques, semble à la fois opposé et complémentaire : le dessin concentre l'imagination directement sur l'instant de la mort, la tragédie fait converger vers cette ellipse aussi bien ce qui précède et annonce la crise que ce qui lui fait suite. Ce n'est qu'au IV[e] siècle, et notamment dans la céramique italiote, qu'on retrouve des scènes dont la syntaxe rappelle celle des tragédies, images à plusieurs personnages et réunissant, dans ce qu'on serait tenté d'appeler une *hypothesis*, un résumé de l'action, les composantes du scénario tragique : telle, sur un cratère de Polazzuolo, la mort de Dirkè que le taureau piétine, tandis qu'à côté, Amphion et Zethos s'apprètent à tuer Kykos à genoux [74], ou bien, sur un autre vase du sud de l'Italie, aujourd'hui à Munich, une *Médée* — autre, mais proche de celle d'Euripide — où l'on voit à la fois la reine égorgeant un de ses fils, tandis que l'autre s'échappe, les cadavres de Créon et des siens exposés, Égée qui s'approche pour emporter l'héroïne [75]. À l'encontre de cette peinture qui raconte, assez naïvement, il faut le dire, la fable tragique, ce concentré épuré et essentiel qu'est, sur les vases du V[e] siècle, la représentation du geste qui apporte la mort, s'insère au point précis où le discours tragique semble s'interrompre.

On pourrait suggérer un rapprochement entre cette complémentarité des absences et ce que nous fait voir une autre série iconographique, celle des scènes de sacrifice, où, ainsi que J.-L. Durand vient de le prouver [76], le moment même où on égorge la victime est systématiquement éludé. La représentation des préparatifs du sacrifice fait diptyque avec celle du partage des chairs, et leur violence, loin d'être absente, s'exprime, au contraire, par un graphisme minutieux qui n'est pas loin de rappeler certaines descriptions quasi-médicales d'Euripide [77], mais l'instant même de la mort reste toujours une ellipse.

Le sang de Polyxène [78] ou des enfants de Médée [79], que la tragédie ne donne à voir que figé, peut bien jaillir sur les vases, pas celui du bœuf de labour. À l'encontre des représentations en contrepoint de la légende, où les codes de la peinture et du spectacle sont complémentaires, l'iconographie du sacrifice s'organise dans une séquence à trois temps (1/0/1) similaire à celle qui structure le drame.

Que dire de ces polyphonies? Les pratiques sacrificielles ont sans doute déteint sur la tragédie, mais il n'y a aucun exemple de sacrifice

[73] Cf. les observations de François Lissarague et Alain Schnapp, *Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers ?*, Le temps de la réflexion, 2, 1981, p. 286—288, sur la série assez proche d'images qui montre un guerrier mort emporté par un de ses compagnons.

[74] M. Bieber, *Theatre*, p. 34, fig. 120.

[75] ead., *ibid.*, p. 34 sq., fig. 121—122 a-c.

[76] J.-L. Durand, *Bêtes grecques. Propositions pour une topologique des corps à manger*, in M. Detienne — J.-P. Vernant, *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris, 1979, p. 136—139.

[77] Cf. eg. *Med.* 1167—1221 (Iolkè et son père décomposés par le poison); *El.* 839—843 (mort d'Égisthe); *Bacch.*, 1122—1147 (σπαραγμός de Penthée).

[78] V. l'amphore citée et reproduite par J.- L. Durand, *Bêtes grecques*, p. 138 et fig. 3 (= Brommer, *Vasenlisten* [3], 413/1).

[79] Cf. e.g. la *neck-amphora* de Cumes (peintre d'Ixion).

normal dans l'univers tragique, où cet acte essentiel est toujours corrompu[80]. Et comment ne pas observer que, dans les *Héraclides*, par exemple, le sacrifice accepté par une victime ἑκοῦσα[81] qui meurt librement, ne comporte pas de μίασμα[82] et, sans travestir la violence d'un acte qui s'exprime dans le vocabulaire technique du sacrifice sanglant[83], débouche non pas sur l'exposition d'un corps dont on décrirait les blessures, mais sur le récit du miracle qui fait renaître Iolaos? N'est-ce pas dire, en fin de compte, que le discours tragique, donnant à voir un univers situé au point de jonction et de rupture entre le monde de la *polis* que le sacrifice fonde et l'espace sauvage et chaotique que le meurtre exprime, fait interférer les codes pour mettre à nu l'ambivalence essentielle des représentations qu'il met en jeu?

Il ne semble pas qu'il y ait, à la fin de mon enquête, une réponse simple à la question qui faisait son point de départ, à savoir pourquoi le spectacle tragique ne donne pas à voir directement le geste qui apporte la mort. Au-delà de l'efficacité dramatique certaine de la solution « en contrepoint » qu'adopte le drame attique, et qui, à mon avis, loin de neutraliser, rehausse, au contraire, les couleurs violentes de la mort représentée, le choix du théâtre classique aboutit à la constitution d'une catégorie de la mort tragique où la tension entre le discours et le silence dépasse l'horizon médiateur de l'art et ouvre sur le signifié. Car, à l'encontre de toute représentation funéraire, dont le but essentiel est de normaliser la mort, le discours tragique joue sur l'aberration et sur les ruptures d'un univers où la mort n'est qu'un signifiant subordonné. Projection et acte à la fois, la mort tragique se situe au point extrême de chute d'un monde ambivalent, et en porte, dirait-on, les stigmates dans ce qu'elle a d'essentiellement dédoublé — violence, mais violence représentée, code à la fois proche et diamétralement opposé de ceux qui, autrement, disent le trépas — et dans ce silence qui est à la fois un cri d'agonie et un mystère.

L'ellipse que la tragédie choisit pour exprimer la mort n'est pas une lacune, elle est le moyen privilégié — le seul, peut-être — pour dire le transcendant. L'absence du geste, l'absence du mot, ouvrant sur le délire, comme dans les *Choéphores*, sur le chaos et sur la mort, sur le vide, comme dans l'*Antigone*, parfois sur l'illumination, comme dans l'*Œdipe à Colone*, n'est autre que cette arme des Sirènes, plus fatale que leur chant — dont parlait Kafka —, leur silence. Dira-t-on encore, comme on l'a fait pour le sacrifice, que l'instant terrible où le meurtre s'accomplit en secret appartient, dans la tragédie, au dieu autant sinon plus qu'aux hommes? [84]

Revenons pour un instant encore à l'imaginaire « normal » de la mort. Sur l'ensemble du VIIe livre de l'*Anthologie Palatine*, la violence de la mort est, comme je l'observais plus haut, presque tout à fait absente;

---

[80] P. Vidal-Naquet, *Eschyle, le passé et le présent, cit. supra*, n. 32.

[81] E., *Heracl*. 551.

[82] Cf. 558—559 μὴ τρέσῃς μιάσματος/ τοὐμοῦ μετασχεῖν, ἀλλ'ἐλευθέρως θάνω.

[83] Cf. 474—534, 562.

[84] J.-L. Durant, *loc. cit.*, cf. G. Steiner, *Silence and the Poet*, in *Languages & Silence, Essays, 1958—1966*, Londres, 1967, p. 55—74.

si on peut se fier aux attributions traditionnelles, même Eschyle, qui savait pourtant si bien condenser dans quelques mots les puissances terribles du sang versé, aurait choisi le ton solennel de l'éloge héroïsant pour dire la mort des combattants thessaliens [85] — ou bien de ce marathonomaque qu'il était lui-même : on ne meurt pas de la même façon à la guerre et dans les tragédies. Le seul écho du vocabulaire spécifique de la tragédie que j'ai pu répérer dans les épigrammes du V[e] siècle — étant entendu que la ψακάς du Pseudo-Simonide n'est qu'une citation alexandrine [86] — est le τλήμονες de la première ligne de l'épitaphe collectif des Athéniens tombés à Coronée [87]; or, il s'agit précisément d'un épisode « tragique » au sens technique du mot, dirais-je, puisque le texte lui-même nous dit que ces malheureux combattants n'étaient pas les victimes de leurs valeureux adversaires — comme à la guerre —, mais bien de quelque dieu — comme au théâtre. Au demeurant, s'il s'agit bien de la bataille de 445 av.n.è., Thucydide rapelle un oracle qui en aurait prédit le désastre [88], ce qui achève de situer l'épisode du côté de la tragédie.

De même, des épigrammes élogiant les morts héroïques de Sparte, et qui emploient les τόποι neutralisants et exaltants à la fois du trépas glorieux, deux seulement se détachent par leur violence : ce sont deux épigrammes évoquant la mort ignominieuse d'un seul Spartiate — Démétrios —, que sa propre mère avait tué « en grinçant des dents et en brandissant le fer plein de sang, comme une louve » [89]. Entre la mort séreine de l'épigramme et la violence de la mort tragique il n'y a pas de rapport possible; Hécube le sait bien, qui se demande, près de la dépouille sanglante d'Astyanax, τί καί ποτε / γράψειεν ἄν σε μουσοποιὸς ἐν τάφῳ; « que pourra bien graver un faiseur de vers sur ton tombeau? C'est un enfant que les Grecs ont tué parce qu'ils le craignaient? Honte pour la Grèce qu'une telle inscription ! » [90]

Et si du *corpus* de l'*Anthologie* se détachent — par leur systématique renversement des thèmes funéraires, par leur insolite complaisance dans la putréfaction — deux épigrammes de Crinagoras, serait-ce par un simple hasard que ces textes se rapportent à la mort d'un tyran [91]?

---

[85] *AP*, 7, 255.

[86] *AP*, 7, 443 (cf. A. *Ag.*, 1390, 1543) ; l'attribution de ce texte à Simonide était contestée déjà par M. Boas, *De epigrammatis Simonideis*, Groningen, 1905, p. 213, qui parlait d'exercice imitatif d'un érudit, Mnasalkas, peut-être ; v. surtout H. T. Wade-Gery, *Classical Epigrams and Epitaphs. A Study of the Kimonian Age*, JHS 53, 1933, p. 81 et notes.

[87] Peek, GG, no 10, 1.1. Cf. aussi pour l'ensemble de ce texte C. M. Bowra, *The Epigram for the Fallen of Coroneea*, CQ 1938, p. 80—88.

[88] Th., 1, 113, cf. Paus, 1, 29, 14.

[89] Cf. les épigrammes *AP* 7, 426 ; 430—432 ; 435—437 (et l'ensemble des épithaphes pour des guerriers — e.g. 226—234, 242—259) avec 433 [de Tymnès] et 531 [d'Antipater de Théssalonique]—ou encore les deux épigrammes affrontées déjà par les auteurs de la collection, 433, dont je viens de parler, et 434 [de Dioscoride], sur la vaillance d'une mère de héros, où le nom de la cité efface tout ce qu'il peut y avoir de personnel dans la mort, et jusqu'aux larmes.

[90] E., *Tr.*, 1188—1191.

[91] Les deux épigrammes de Crinagoras, *AP* 7, 380 et 401, étaient incluses dans la *Couronne* de Philippe de Théssalonique, qui en écrit lui-même une troisième, du même goût « décadent », pour un anonyme (*AP* 7, 383). Faut-il leur ajouter *AP* 7, 208, d'Anytè, pour un cheval de guerre dont elle évoque le sang noir et la poitrine ensanglantée? La double nature du cheval, et plus précisément de la monture du guerrier, ne fait pas de doute, et on peut comparer à ces vers les gracieux épitaphes pour oisillons ou sauterelles qui abondent dans l'*Anthologie Palatine*.

Sur le cratère du « peintre de la Dokimasie », Oreste refait, au demeurant, le geste des tyrannoctones; c'est en marge de la cité que se concentre, idéalement, la violence, et Hérodote ne nous dit pas autre chose en évoquant, tour à tour, l'abstraction glorieuse du trépas au champ d'honneur, mais aussi la fin de Polycrate crucifié [92]. Tyran exilé et parricide maudit, Œdipe chassé de Thèbes porte dans sa chair les stigmates sanglants de sa destinée tragique; sa mort qui l'intègre à la cité est une dématérialisation chargée de mystère. Par contre, lorsque la cité retrouve, pour ostraciser un tyran virtuel, le modèle stylisé des expulsions rituelles et la charge sacralisante de l'absence du discours au sein même du domaine privilégié de la parole politique [93]; ou bien lorsque, pour décourager toute *stasis*, elle annule par une décret toute souillure du tyrannoctone — ὅσιος ἔστω[94] — on a bien l'impression que l'espace politique s'ouvre pour un instant vers le territoire dangereux et violent de la mort tragique.

Mai 1984

Faculté d'Histoire et de Philosophie
Bd. Republicii 13
70031 Bucarest

[92] Hdt., 3, 124 ; présages de mort et songes ; 125 — mort de Polycrate, qu'Oroitès tue d'une manière οὐκ ἀξίως ἀπηγήσιος et crucifie ensuite ; v. aussi l'observation de Nicole Loraux, *Blessures, cit.*, p. 42, sur l'opposition entre la gloire du combat et l'horreur de la *stasis* chez Hérodote.

[93] Pour le parallèle *pharmakos* — ostracisme, v., Louis Gernet, *Recherches sur la pensée juridique et morale en Grèce, Etude sémantique,* Paris, 1917, p. 402—416 ; J.-P. Vernant a développé un rapport à trois termes — *pharmakos* / ostracisé / héros tragique — v. *Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique d'« Œdipe-Roi »,* in J.-P. Vernant et P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie, cit.* Sur les rapprochements entre le tyran et le héros tragique — D. Lanza, *Il tiranno ed il suo pubblico,* Turin, 1977. Sur la marginalité du tyran, v. Pauline Schmitt-Pantel, *Histoire du tyran ou comment la cité grecque construit ses marges,* in *Les marginaux et les exclus dans l'histoire,* Paris, 1979, p. 217—231 et J.-P. Vernant, *Le tyran boîteux,* Le temps de la réflexion, 2, 1981, p. 235—256.

[94] Décret-loi d'Eucratès, Athènes, 337/6 av.n.è., B. D. Meritt, Hesperia 21, 1952, p. 355, nº 5, l.11.